

*E-Revista de Estudos Interculturais do CEI – ISCAP*

*N.º 4, maio de 2016*

## **A CORTINA MANCHADA: HISTÓRIA, IDENTIDADE E DESTINO NA FICÇÃO DE SCOTT FITZGERALD**

**Clara Sarmento**

CEI – Centro de Estudos Interculturais

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

[clarasarmiento@gmail.com](mailto:clarasarmiento@gmail.com)

Todo o escritor tem uma só história para viver e contar, quer seja a vida e a obra enquanto celebração da força e da honra viris de Ernest Hemingway, quer seja a desencantada degenerescência cosmopolita de F. Scott Fitzgerald. Frente à mesma cortina de fundo, desfilam autores e personagens, guiados pela História comum a toda a humanidade. Será esta a cortina metafórica que Bruce Greenberg descreve em “Fitzgerald’s ‘Figured Curtain’: Personality and History in *Tender is the Night*”<sup>1</sup>. Mas esta será também uma cortina metafísica, manchada, símbolo de um subconsciente individual que esconde origens e motivações, e que o comum dos mortais não pode ou não quer erguer. Significativamente, a frase “pull out the curtain” é um dos motivos recorrentes em *Tender Is the Night*<sup>2</sup>.

Várias *short-stories* de Fitzgerald poder ser já interpretadas como esboços da também longamente esboçada obra que é *Tender Is the Night*. “The Diamond As Big As the Ritz”, por exemplo, dá-nos um universo alheado da realidade, aparentemente perfeito mas falho de valores, onde o dinheiro e a corrupção têm poderes de vida e de morte. “How pleasant then to be insane” é a frase com que termina o percurso simbólico do protagonista. Tal poderia ser também a conclusão final de Dick Diver, protagonista de *Tender Is the Night*, aquando do seu regresso e diluição na América, derrotado por um mundo louco e amoral.

---

<sup>1</sup> Bruce L. Greenberg, “Fitzgerald’s ‘Figured Curtain’: Personality and History in *Tender Is the Night*”, in *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald’s Tender Is the Night*, ed. Milton R. Stern. Boston: G. K. Hall, 1986.

<sup>2</sup> Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night*. London: Penguin Modern Classics, 2001, pp. 106, 113, 185, por exemplo.

Do mesmo modo, as *short-stories* “May Day” e “Babylon Revisited” são recorrentes no tópico do álcool e do dinheiro como fonte de poder e de felicidade ilusórios, ao passo que a falta de recursos económicos significa invariavelmente fragilidade psicológica e punição social. Para a sociedade americana aí representada, os sentimentos são banalizados e a vida não é mais do que um passeio gratuito e fútil. Todas estas sugestões corporizam-se na galeria de personagens de *Tender Is the Night*, que funciona como uma historiografia simbólica e ficcionada da América do pós-Primeira Guerra Mundial. Mas esta é uma América ociosa, indulgente para consigo própria, de tal forma afastada dos seus valores basilares que até a própria acção se situa na Europa. O afastamento físico e moral é compensado pelo cosmopolitismo que faz com que as personagens se sintam em casa em qualquer lugar onde reine a materialidade e o dinheiro. Tommy Barban, o grande vencedor desta história, não é mais do que um mercenário, enquanto que a voz cómica de Baby Warren é a de alguém que quer apenas “comprar um médico” para usufruto da irmã. Num tom mais ligeiro, e citando Sacha Guitry, actor e autor dramático contemporâneo de Fitzgerald: “Diz-se que o dinheiro não faz a felicidade, mas claro que quando assim se fala, se deve pensar no dinheiro dos outros”. A realidade parecia então comprová-lo: no início de 1919, o *stock* de ouro dos Estados Unidos era de cerca de três biliões de dólares, ou seja, um terço do *stock* mundial. O país produzia metade dos bens manufacturados e detinha trinta por cento das exportações a nível mundial. Os Estados Unidos eram os credores do mundo e o símbolo do conforto e da abundância, com uma proporção de um automóvel por cada cinco habitantes, por exemplo. Gerara-se um novo sistema de valores, “o capitalismo do bem-estar”, que marcou em definitivo o discurso trágico-irónico de Scott Fitzgerald.

Sendo *Tender Is the Night* uma expressão pessoal do devir colectivo, todos os passos da narrativa assumem uma dupla leitura. O privado confronta-se com o público, não só na incompreensão do herói solitário corporizado em Dick Diver, mas também no facto de este representar os ideais românticos ultrapassados na sociedade de consumo contemporânea. Numa perspectiva simbólica global, os acontecimentos humanos são vistos simultaneamente como experiências pessoais e como fenómenos públicos. A incompreensão pública é levada ao paradoxo quando, no tribunal em Roma, Diver é confundido com o assassino de uma criança. Dick Diver é o herói quixotesco que não soube ver para lá da cortina histórica, contra a qual um ser isolado não pode lutar, e da cortina psicológica, que esconde todas as suas potencialidades perdidas. Ainda que o leitor nunca tenha acesso aos reais motivos do seu declínio, torna-se desde logo evidente que o protagonista está numa posição inicial demasiado elevada para que a roda da fortuna não se inverta ao longo da narrativa. *Tender Is the Night* é

um romance sobre a deterioração, reflectindo o colapso mental e espiritual que anunciou a morte do próprio Fitzgerald.

Para lá da “cortina manchada” escondem-se as motivações históricas, como a mancha da Grande Guerra e da corrupção, e as motivações psicológicas como, no caso de Nicole, a mancha da violação incestuosa. Nicole representa a Guerra e a América do Pós-Guerra, com a sua aparência sedutora que esconde uma alma corrompida. Greenberg estabelece um pertinente paralelismo entre a cronologia do pior período da esquizofrenia de Nicole e a loucura mundial da Primeira Guerra Mundial, desde as maiores crises mentais até à recusa da compreensão da real dimensão do conflito. A metáfora desenha uma América xenófoba à força de se superiorizar pelo dinheiro e pelo poder material, que prefere uma relação incestuosa à contaminação com o exterior: eis a imagem do clã Warren. A agravante da violação não é mais do que a metáfora do enriquecimento americano à custa da Guerra e dos seus vinte e cinco milhões de mortos. Mas a dimensão histórica de *Tender Is the Night* permanece tragicamente actual ao satirizar a alegada heroicidade das virtudes e dos valores sempre defendidos pelo discurso das nações beligerantes.

Em relação a Nicole, Diver funciona como uma nova cortina para o seu trama passado. Os valores românticos do século XIX, herdados do pai Diver, o genuíno americano detentor do espírito da fronteira, adequam-se a uma sociedade austera, moralista e puritana mas crente que a ambição e a inteligência serão sempre recompensadas com amor, beleza e prosperidade. No capítulo XVIII do livro II, Diver observa: “I’ve wasted nine years teaching the rich the ABC’s of human decency”. Os destinatários da sua doutrina foram mal escolhidos, pois D. Quixote já não vive na época áurea da cavalaria. O pai Diver morreu – “Good-bye, my father, good-bye, all my fathers” – e o resto da viagem/vida será sempre um percurso descendente.

Nicole, destinatária imediata da cruzada de Dick Diver, não assimila os seus valores nem se revolta contra o horror do mundo corrupto simbolizado pelo seu pai agressor. Pelo contrário, inverte a sua energia recém-adquirida e direcciona-a contra aquele que a potenciou, Dick Diver, usando-o como uma panaceia que se abandona uma vez alcançada a cura. A autojustificação, se necessária, é a desintegração de Diver, na qual Nicole adquire papel de relevo. Com uma inocência aparente (da qual Rosemary é uma segunda versão), a frágil Nicole vai gradualmente possuindo Diver, primeiro pela sua beleza e depois pela sua riqueza, encorajando sempre “any slackness on his part” (livro II, capítulo XII). O destinatário mediato de Diver, o meio social, concede também a vitória aos seus antagonistas. As forças que ele controlava, controlam-no agora a ele e até o espaço privado e criado pelo seu toque de

Midas, a praia da Riviera, é maculado no final da narrativa por uma multidão de não-iniciados.

Fitzgerald parece querer fazer de *Tender Is the Night* um tratado marxista contra a corrupção capitalista. A Dick Diver restará o sonho do regresso a uma América que, na verdade, já não é mais do que um corpo destituído de alma. Num destino pior do que a própria morte, como a morte do seu amigo Abe North, Diver fica condenado à obscuridade e à humilhação, também elas mortes figurativas. Os ideais românticos de Diver sobreviveram ao horror da guerra porque não lhe estiveram directamente expostos, pois ele viveu a Guerra enquanto psiquiatra e filósofo, bem longe da realidade das trincheiras. Aqui, é Diver quem corporiza a América, no seu idealismo pré-Guerra. Os ideais do protagonista só podem ser reabilitados do anacronismo com uma leitura feita à luz do *crash* de Wall Street e dos anos da Grande Depressão. Segundo esta leitura, Diver torna-se num mártir, num profeta daquilo que aguardará o mundo dos Warren. *Tender Is the Night* será por isso uma narrativa aberta, cuja crise final (o *crash*) só será redimida pelo retomar dos valores derrotados do trabalho e da austeridade. Diver poderá ser assim entendido como o herói cultural, simbolizado na águia americana, tal como Ulysses Grant, com quem é várias vezes comparado ao longo da narrativa.

Uma das cruzadas de Diver é a organização do universo sob moldes racionais, uma crença herdada do século XIX, que ajudará à recuperação dos pacientes em geral e de Nicole em particular (recorde-se a missão auto-imposta de “restating the universe for her”). Cria também, à volta do seu próprio universo, uma aura de aparente perfeição que inicialmente encanta a visão focalizadora de Rosemary, em clara antítese com a brutalidade materialista de Tommy Barban. Mas os discípulos traem o mestre (Franz e Nicole), morrem (Abe) ou, simplesmente, nada compreendem (Rosemary) e a razão é eliminada pela loucura: o psiquiatra derrotado pelos psicóticos, um asilo amotinado, é esta a imagem do mundo em 1929. Mas, para chegar a tal extremo, houve toda uma sequência de fases intermédias, de pontos de viragem, como a acção violenta e inconsequente de Maria Wallis na Gare St. Lazare, que nem mesmo Diver consegue comentar, ou a comédia de enganos com desenlace sangrento de que Abe é protagonista. A agonia de Dick Diver é longa e dolorosa, situando-se cronologicamente entre 1925 e 1929. A esta designação hiperbólica corresponderá a agonia e a morte factual do seu alter-ego radicalizado, Abe North.

Retomando a imagem tão cara a Shakespeare e ao teatro medieval da “roda da fortuna”, podemos constatar que, ao declínio de Diver, corresponde também a ascensão de Nicole e do seu grupo sócio-familiar. Força, influência, moral e autocontrolo invertem-se em

quantidade e em qualidade entre as facções que tentam equilibrar o seu amor e o seu ódio. Diver deixa de ser o redentor e transforma-se no pregador incómodo: “No longer the last hope of a decaying clan, Dick is now reduced to the futile task of sorting the broken shells out of the Humpty-Dumpty Western World”<sup>3</sup>.

Ao longo da narrativa, o leitor é confrontado por duas vezes com a hipótese quase concretizada do suicídio. E se a primeira cena é deveras chocante por ser conduzida por uma esquizofrénica em crise que tenta arrastar consigo marido e filhos (livro II, capítulo XV), já a segunda cena (livro II, capítulo V) estará mais de acordo com o horizonte expectacional de quem testemunhou o humilhante alcoolismo do protagonista. Este suicídio simbólico poderia representar, contudo, a salvação de Dick e Nicole Diver, pois à ascensão exterior do protagonismo corresponde a total diluição da sua dignidade. Mas o destino está do lado dos Warren e até o chefe do clã, Devereux Warren, ressuscita miraculosamente no final, enquanto que o íntegro pai Diver morre.

Por sua vez, a lógica racionalizadora que Dick Diver tentara transmitir à esposa é substituída pelo chavão reconfortante do “Why shouldn’t I?”. Ao invés de raciocinar criticamente, segue-se o primeiro impulso para o “cheap pleasure”. E isso é de tal modo evidente que a cena amorosa entre Nicole e Tommy se intersecciona com uma outra cena, de despedida entre prostitutas e marinheiros: amor a troco de dinheiro em ambos os casos, no pólo oposto do romantismo de Diver. Bruce Greenberg utiliza uma imagem emblemática para ilustrar o momento: “The proper image of Dick is that of Icarus flying to the sun”<sup>4</sup>. A esta imagem pode contrapor-se a de uma Nicole/sociedade americana identificável com Dédalo, ambas arquitectas de um labirinto de contradições que aniquila quem as desafia.

Mas a purificação de Dick Diver não deverá ser levada ao extremo, omitindo as óbvias lacunas da personagem e cedendo a um excessivo determinismo histórico, pois, na verdade, Diver não resiste ao álcool, ao dinheiro, às mulheres e aos prazeres da vida, sempre ávido de agradar e brilhar perante todos. Mesmo a sua profissão é progressivamente descurada, apesar da inicial ambição em ser um dos maiores psiquiatras de sempre. Os rocambolescos eventos em Roma culminam a degradação de Diver em todos os campos. Concretiza-se uma relação há muito adiada com Rosemary, relação essa que se revela agora totalmente fútil e tão feita de artificialidade como a própria condição de *star*. A bebida em excesso conduz ao delito de cariz ridículo, nem audacioso nem heróico, e à prisão. Abrem-se as portas para a completa vitória de Baby Warren e das suas respostas materiais e qualquer solicitação de cariz moral.

---

<sup>3</sup> Greenberg, “Fitzgerald's 'Figured Curtain'”, p. 227.

<sup>4</sup> Greenberg, “Fitzgerald's 'Figured Curtain'”, p. 223.

Dick Diver fora suficientemente astuto para compreender que não se podia viver de imperativos morais anacrónicos face a uma realidade há muito em e/involução. A sua personalidade foi derrotada pela História, devido ao eterno drama humano da incapacidade de afastar a cortina manchada que esconde as limitações do sujeito.

Scott Fitzgerald tem sido alvo de uma análise crítica baseada no seu papel de porta-voz de uma geração – a geração americana do Pós-Guerra, desencantada e dividida nos seus valores – de quem narra uma crónica tanto histórica quanto psicológica. No jardim atemporal da América surgiu a máquina que tudo modifica e o destino colectivo altera-se<sup>5</sup>. Fitzgerald vive perigosamente mergulhado na História que se reflecte constantemente na história que ele tem para contar e na sua própria história autobiográfica. Ele, o seu destino e o destino da nação, o próprio solo americano – com as suas divisões internas ou então transposto, por exílio voluntário, para terras europeias – são os motivos mais recorrentes na ficção de Fitzgerald.

Na *short-story* “The Diamond As Big As The Ritz”, o lugar da acção é determinante. Este oásis de desmesurada riqueza mas pleno de corrupção e violência situa-se algures no Oeste onde o sonho americano ganhou forma. A fronteira do Oeste foi o lugar de todos os sonhos e possibilidades, onde a fortuna aguardava os pioneiros e moldava o seu carácter. Transferido para a contemporaneidade, esse lugar imaginário torna-se palco das maiores ilegalidades, fundadas no onnipotente poder do dinheiro. Mas nem mesmo esse poder é eterno, ainda que Washington tente subornar o próprio Deus: o seu império desmorona-se, pois a riqueza é sempre efémera. É aqui possível uma leitura profética do próprio destino da América, que sofrerá o *crash* económico de 1929, após a euforia consumista dos anos 20. O sujeito do autor revela-se na sua revolta contra o poder do dinheiro, numa atitude ambivalente de desejo e de rejeição, que o leva a ter simpatias comunistas mescladas com um estilo de vida dissipador. O destino do indivíduo – impotente frente à passagem do tempo que lhe roubou a fugaz e dourada loucura da juventude – é recorrente em toda a obra de Fitzgerald e está claramente explícito nos parágrafos finais do conto: “It was a dream [...] Everybody’s youth is a dream, a form of chemical madness”. “How pleasant then to be insane!”<sup>6</sup>. Este final ganha um carácter aforístico universal, aplicável à vida de todos os seres humanos.

---

<sup>5</sup> Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Idea in America*. New York: Oxford University Press, 2000 [1964].

<sup>6</sup> Malcolm Cowley, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*. New York: Nabu Press, 2011, p. 33.

Em “Bernice Bobs Her Hair” retoma-se, ainda que mais ligeiramente, a temática da fuga da juventude. O espaço-tempo constituem uma presença-ausente, corporizada na figura de Bernice, representante inadaptada, mas vencedora de um Sul agrário, tranquilo e de valores enraizados e atemporais. É porém em “The Ice Palace” que Scott Fitzgerald exprime mais abertamente a localização do seu sujeito no espaço e no tempo. Neste conto, domina a dicotomia Norte vs. Sul, da qual este último sai claramente vencedor, após uma exposição quase maniqueísta de características contrastantes.

As raízes familiares sulistas do autor levam-no a uma declarada simpatia pelo Sul dos Estados Unidos, pleno de tradições anacrónicas e desastradamente ineficaz a nível económico, em detrimento do Norte industrial e incaracterístico mas imensamente produtivo. O Sul é simbolizado pela terra, pelo calor e pela água fertilizante. Pelo Sul deram a vida os soldados da Guerra Civil, cujas sepulturas Sally Carol percorre, durante uma visita que afirma ser revivificante ao cemitério. Aqui, os sulistas estão em plena e literal comunhão com a terra, no seu repouso final. O destino da personagem principal e de todo um colectivo sulista está inexoravelmente ligado ao seu espaço e ao seu tempo. Quando Sally Carol é desenraizada e transplantada para o Norte, pouco lhe faltará para morrer num palácio de gelo onde se celebra o “Deus Neve”. A terra do Norte está coberta de neve, a água é sólida, gelada, fonte de morte e já não de fertilidade. É mais mórbido este palácio efémero e quantitativamente louvado por Harry do que o cemitério Sulista. O palácio de gelo não narra uma história, apenas se gaba da espessura das suas paredes ou do facto de ser “a hundred and seventy feet tall”<sup>7</sup>.

No conto “May Day” prevalece a temática ligada ao destino individual e colectivo, sempre percorrido por ecos autobiográficos de Scott Fitzgerald. A acção despoja-se de referentes espaço-temporais (“There had been a War fought and won and the great city...”<sup>8</sup>), para ganhar um carácter atemporal, aplicável a toda a América do pós-guerra. Retomando o motivo do dinheiro e dos comportamentos por ele inspirados, que transita de “The Diamond as Big as the Ritz”, Fitzgerald assume a mesma atitude ambivalente que não lhe permite acenar-nos com personagens perfeitas, quer ricas quer pobres. A posse ou a carência de bens materiais levam o indivíduo a assumir uma certa visão do mundo, traçando o seu próprio

---

<sup>7</sup> Cowley, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, p. 78.

<sup>8</sup> Cowley, *The Short Stories of F. Scott Fitzgerald*, p. 83. De forma algo semelhante, em “Babylon Revisited”, obra tardia de Fitzgerald, é novamente o destino (e aqui exclusivamente o destino individual) que está em causa, um destino metafísico e já não tanto ancorado num espaço e num tempo. A peregrinação por Paris revisitada é inconsequente para o futuro de Charles e da sua filha Honoria, porque as personagens desta *short-story* possuem uma grande consistência psicológica e não são já meros representantes humanos de um universo subjacente, como em “The Ice Palace”.

destino, no qual tem grandes responsabilidades. A falência económica vem sempre associada à falência moral e a pobreza é o resultado da degenerescência e não o inverso. A personagem principal de “May Day”, Gordon Sterrett, é responsável pelo seu destino, escolhendo a morte por suicídio, após entrar numa espiral descendente de desintegração psicológica causada pela carência de bens materiais e por uma apatia absoluta.

Há, porém, e em paralelo, uma atitude colectiva da sociedade em relação ao indivíduo marcado pelo estigma do falhanço, que lhe traça um destino duplamente castigador: à total incapacidade de fruição da vida segue-se o desfecho violento, exemplificado na morte de Carrol Key, no espancamento de Henry Bradin ou no suicídio de Gordon. O destino do indivíduo está profundamente ligado ao colectivo: de novo, o homem e a História interpenetram-se na ficção de Fitzgerald e na sua própria vida.

O autor assume uma certa simpatia pelo protagonista e pelos seus ideais comunistas, quando o sujeito-Fitzgerald encontra paralelo na desmobilização de Gordon, na sua rejeição por parte da mulher amada (Edith Bradin/Zelda) por razões económicas e no seu medo obsessivo do falhanço. Equaciona-se a possibilidade de uma redistribuição mais igualitária das riquezas (por via comunista), potencialmente favorável a Gordon/Scott, mas o autor logo se apercebe do excessivo idealismo de tais doutrinas. A desintegração individual é tema recorrente na ficção – e também na vida – de Fitzgerald. Enquanto o indivíduo sofre um destino descendente, o grupo dos novos-ricos usufrui de um destino inconsequente, de um passar fútil pela vida, como é simbolizado na alegoria final de Mr. In e Mr. Out. O destino do indivíduo, assumido quase anonimamente como representante das “massas”, pode também estar sujeito a um determinismo naturalista, como no caso dos dois soldados (Gus Rose, preso; Carrol Key, morto), quase animalizados, para quem o dinheiro é apenas uma forma de adquirir bebida. O declínio colectivo da terra prometida é a ameaça que paira sobre “May Day”, mas que se exprime por ironia no nascer do sol sobre a estátua de Colombo, descobridor da América, porque o indivíduo e a sociedade são igualmente responsáveis pelo seu destino e pelo destino da nação.

Ao longo da ficção de F. Scott Fitzgerald, nota-se um onnipresente sentido do sujeito, inicialmente ancorado num espaço-tempo específico, que pouco a pouco se vai direccionando para a temática atemporal e universal do destino. O destino do indivíduo e, por sinédoque, do colectivo torna-se assim cada vez mais sombrio, à medida que o sujeito autoral sofre os revezes de uma biografia acidentada e excessivamente mergulhada nas contingências da História.